

飞翔与永生 ——谢阁兰笔下的一幅道教神仙图探微

黄蓓

道教的出场：谢阁兰与克洛岱尔的一场宗教讨论

在二十世纪初跟中国都有过一段不解之缘的两位法国作家——谢阁兰与克洛岱尔¹——，曾在1915年初的一组通信中对宗教问题有过一番讨论。这组通信言词激烈，双方各执一词，谁也说服不了谁。究其缘起，竟是谢氏对克氏文章的一番由衷的赞叹。在1月25日给克洛岱尔的信里，身为晚辈的谢阁兰盛赞其作品的力量，称后者的《正午的分界》（Partage de midi）、《金发英雄》（Tête d'or）、《认识东方》（Connaissance de l'Est）等力作“携着无以伦比的财富与力量，带给我一个世界背后的世界（arrière-monde），为我展现出强大的人性之神秘。”并称“如若没有这些，我也许会胡乱地投入不知哪个宗教的怀抱。”²最后这句话表明这番称赞已超越了文学的界限，而跨入了信仰的领域。确实，在同一封信中，谢向克承认了自己信仰上的苦闷：少年时曾受过天主教洗礼的他，成长后却走向了反天主教的道路；然而灵魂非但没有因此而轻快，反而倍受信仰迷失的折磨。而他对克洛岱尔的感谢，恰恰是因为后者为其流浪的灵魂指出一道方向。克洛岱尔的作品是灵肉相搏的战场。作为天主教作家，他将难以平息的人间爱恨化成文字，向上帝发出绝望的呼唤，热烈的祈祷而在谢阁兰眼里，克氏作品的炽烈与其让他领悟到了神的力量，毋宁让他看到了人的不可思议：不是上帝赐予作家有力的文字，而是文字创造出了万能的上帝。“我得出这样一个褻渎的结论：您赞美神，赞美某位天主教的神，而它所显示的令人讶异的人的力量反而拉大了我与上帝的距离，却将我推向发出赞美的那个人。您的文字充满神秘的力量，为我呈现别的象征，别的超自然力——不是您邀读者趋向的那位神明。”³

这种异教式的解读当然没有获得克洛岱尔本人的认可。在2月12日的回信中，他都顾不上感谢一下对方对自己的赞美，马上开门见山，指出谢氏即便是个“反天主教”者，也必定有自己的信仰生活。然而任何其他的宗教或神话信仰，较之于天主教，在四个方面永远是处于劣势的：其一，它们不是普世宗教⁴，不涵括宇宙与生命的方方面面；其二，它们不是快乐的源泉；其三，它们无法赋形于思想，使思想只能在虚空中游荡；其四，它们不到起到令人不断反省自我、超越自我、乃至走出自我的作用。⁵

这封信显然给了谢阁兰极大的触动。1915年3月15日致克洛岱尔的信堪称是谢氏对自己的信仰问题的第一次明确告白。首先，针对克氏的猜测，他声

¹ 谢阁兰（Victor Segalen, 1878-1919）曾于1909年至1914年以海军医生及译员的身份旅居中国。克洛岱尔（Paul Claudel, 1868-1955）曾于1895年至1909年以外交官的身份在中国生活。1909年谢氏刚到中国时，正值克氏要离华之际。两人在天津有过一次短暂的晤面。之后有断断续续的书信来往。

² 谢阁兰，1915年1月25日致克洛岱尔书，《谢阁兰书信全集》（Correspondance），卷二，Paris, Fayard, 2004, 第546页。

³ 同上，第547页。

⁴ 法文中天主教“Catholicisme”一词源于希腊文“Katholikos”，本义为“普世”。

⁵ 克洛岱尔，1915年2月12日至谢阁兰书，《勒尔讷杂志》（Cahier de l'Herne）“谢阁兰专号”，总第71期，1998，第208-209页。

明自己虽然放弃了天主教，但也没有投奔其他存在的宗教或神话。东方的佛教与道教在此时走入他的笔下。“如若非得选一个宗教不可”，他写道，“也许我会在原始形态的佛教与**某一种**还不太为人所知的道教之间作一选择。”⁶佛教打动他的是将宇宙视作飘忽动荡的万千幻象的观念，宏大精微的思维模式；尤其是这种宗教里没有带着“人的面容和人的情感的人格化上帝，并且排除依靠外力得到救赎的可能”⁷。然而他又称：“我叹息它在现实生活中的作为，我看到它生命力的微弱。”而道教恰恰相反：

至于道教，我不敢多言。因为有价值的文献译成法文的还很少，已经译过来的也未必可靠——而文献并不是关键……我也不清楚它对现实生活的影响。但无论如何，道教为我洗去了佛教中苍白乏味的一面——日后我会用到它，至少在画面上，或者用于比较。⁸

这里需要说明的是，在谢阁兰的时代，即19世纪末20世纪初，印度教与佛教在法国的传播已有一个世纪的历史，对道教的认识则还刚刚起步⁹。上面这段文字无疑显示出谢阁兰对道教的特殊兴趣，却也表明谢氏对道教的好感与其说来自道教本身，不如说基于对其他两个宗教的批评：对佛教的赞扬——没有人格化上帝，依靠自身获得救赎——归根结底来自于对基督教的批评；而对道教的肯定又是出自于对佛教“生命力的微弱”的批评。

谢阁兰用自己对佛教和道教的态度回答了克洛岱尔的问题：放弃了天主教并不意味着选择了其他的宗教，即使是抱有好感的东方宗教。但回答还没有结束。谢氏笔锋一转，承认自己内心深处确实有一个信仰，但它不属于任何一类现存的宗教：它“不是适合某些人的信仰，更不是适合所有人的信仰”；它“给我养料，使我满足，令我浮沉。但我不能断言它对别人有什么作用”。这是“美”与“艺术”的宗教：

我不能用一句话阐明，但是我清楚地感觉得到它是什么——百分之百的审美信仰，完完全全的美的追寻，无处不向美的永恒欲望，在思想中、在行动中、尤其在作品中，呈现美的投影；然而从不以为能够把美揽入怀中，特别是让美静止不动。¹⁰

谢阁兰的声音，在尼采宣称“上帝死了”之后的时代并不是孤独的。信仰的虚无使人生失去了目标，而在倒塌的神坛上，艺术家立起了新的神像：“美”取代神而成为绝对、成为信仰——个人的信仰。“美”给人生以慰藉，更为灵魂打开了一条救赎之路：“在思想中、在行动中、尤其在作品中，呈现美的投影”，便是在艺术中寻找美，创造美，在艺术中寻找救赎。而克洛岱尔的作品纵然浸透着对上帝的呼唤与祈祷，给谢阁兰带来的却是艺术救赎的信心

⁶ 谢阁兰，1915年3月15日致克洛岱尔书，《谢阁兰书信全集》，卷二，第564页。引文中的黑体字为谢阁兰原文中的强调部分。下同。

⁷ 同上。

⁸ 同上。

⁹ 《奥义书》的第一个译本于1785年问世（Anquetil-Duperron译本）。《道德经》的第一个译本则在1842年才出现，译者是汉学家儒莲（Stanislas Julien）。

¹⁰ 谢阁兰，1915年3月15日致克洛岱尔书，同上，第565页。

“在您面前，我更不敢对我的崇拜对象下定义，因为它的形成、它在我心中的强大，一部分得益于您的作品。”¹¹

就在这个陈述信仰的关键时刻，道教重新出现在谢阁兰的笔下：

我再没有更多的东西要说给世人。我只是希望能够在闭上眼睛之前，告诉人们我眼中的世界：虚幻而又美丽——这又把我带回到道教的看法，带回到他们面对世界的醉眼所观：一方面，穿透沉重的事物，同时看到它的正反面，享受不可言传的飘忽不定的表象之美。¹²

道教在信的前半部分被谢阁兰一笔带过时，不过是用来跟基督教与佛教作比。而当它在信中再度出现时，却被谢氏用作自身信仰的写照。一边是被遗弃的上帝，一边是新立于祭坛上的“美”与“艺术”：两者之间，来自中国的道教与来自法国文化的谢阁兰究竟发生了怎样一种奇妙的相遇？

1915年初的这场关于宗教的书信争论最终不了了之。谢阁兰的坦诚没有得到克洛岱尔的回音。然而谢氏翌年出版的散文诗集《画》（*Peintures*）的开场白中，却有这么一则故事：

大宋年间，一位画坛宗师，常爱带壶酒去山间小酌，在浅醉微醺中度过时日。他放眼远眺，又沉思冥想。你们可知道他看的是什么？他是丹青妙手又是一代宗师，看到的当然是世间好景。后人评述，说他“在寻找一种阳光，能让人生与快活、快活与人生永远交织”；于是他被当作醉鬼狂人，成为笑柄。

然而，这醉眼之所见，这明澈之洞观，对某些人来说——诸位可在其中？——足以抵得上整个寰宇乃至神灵存在的理由。¹³

这位自在逍遥、陶然于世界的“画坛宗师”，无疑既是艺术宗教的信徒，又是道教的传人。还有一个绝非巧合的细节：这段故事在《画》的开场白中并不是一开始就有的，而是在第八稿中才出现¹⁴。而第七稿的空白处有作者后加的一句话：“添加：这种略点醉意中看到的世界足以抵得上形而上学，抵得上各种神灵；中国的道教信徒与画家把这种观看发挥到了极致。（1915年2月15日布莱斯特）”¹⁵这一日期恰处于谢阁兰与克洛岱尔书信讨论信仰问题期间。

但这则后添的故事不过是1911年就开始创作的《画》的精神的一个总结。谢阁兰将这本散文诗集分为三部分：“玄幻图”、“朝贡图”、“帝王图”。其中“玄幻图”最初的命名是“道教绘画”；后来虽然内容有了扩充，诡异的氛围仍然浓郁：神仙鬼怪时出时没，人物山水亦真亦幻。而“玄幻图”中，最有道教色彩的，莫过于《天上飞仙》（*La Ronde des Immortels*）。从这幅图里，我们或许会探得一点谢阁兰钟情于道教的秘密。

《天上飞仙》：一幅道教神仙图

¹¹ 同上。

¹² 同上。

¹³ 谢阁兰，《画》。本文所用《画》的引文均出自拙译，上海书店出版社，即出。

¹⁴ 谢阁兰，《画》第二手稿。藏于法国国立图书馆手稿部。

¹⁵ 谢阁兰，《画》第一手稿，卷一。藏于法国国立图书馆手稿部。

在散文诗集《画》中，叙述者“我”在街头摆开戏台，向观众抖出一幅又一幅的中国画。《天上飞仙》是“玄幻图”部分的第一幅，也是整个《画》的开篇。画刚一展开，观众——读者——便被抛入了另一个世界：

忽地一下，我们已被掷进了五彩云间，身处九霄。祥云之中，飞檐翘角抛出一座座宫殿。殿宇上方，几块嶙峋的岩石突兀高耸，直冲屋脊，几乎就要撞上了**这道**屋梁；从屋梁上挂下整幅画，一直垂落到尘世的山岭，垂落到人间的谷地。天与地之间，一方菱形的仙台献出一隅福地，接住降落的想像世界。

紧接着，画中出现一群异鸟，每个鸟背上驮着一位老翁：

放眼四边内的空间，你们只看到千万只白色异鸟结成一行，振翮高翔。这是些带羽的飞箭，喙尖且硬，爪细而红。这是些驮人的飞箭：每支上头都坐着个老翁，额头外鼓，双颊红艳，胡须雪白，长袍飘飘一路翻滚。老翁和坐骑难分彼此：他，借着它的羽翼高飞；它，随着他的思绪扶摇。飞过了一片又一片云岛，他们刚刚降落在那块白色的菱形仙台上。你们现在看到，这座仙台底下有一排柱子托着。

而在画的底部，在尘世，你们认出了烟波浩淼的海；这些细细的波浪纹表现的是水的荡漾。令人目眩的飞翔就是从这儿扶摇而上的，从这大地的摇篮。

洞天福地，仙人乘鹤：一幅不折不扣的道教图画！《画》的初稿里清楚地写明灵感来源：“我所描绘的这幅画是归于马麟（宋）名下的《群仙会海图》藏于吉美博物馆。”¹⁶这幅画曾于1910年吉美博物馆举办的法国第一次大规模中国画展览时展出。但是谢阁兰1909年来到中国，并没有机会亲眼目睹。他对该画的了解来自于吉美画展的目录。然而《天上飞仙》并不是《群仙会海图》的忠实描述。先是后者的手卷形式在谢氏的文字画中成了立轴形式，更加凸显了天空、群山、大海的纵向纬度。画的内容也有改变：原画中，右面的山岭中伸出一方楼台，十余位仙人在楼台上奏乐吟咏；左下方的海面上，可见十余只仙鹤或戏于云间，或栖于石上。《天上飞仙》中，人鸟却不分彼此，人借鸟飞鸟为人翔，氛围更显灵异。还有一个重要的细节变动：原画中的人物因身处仙境而被判断为仙人，但面容形态与常人并无二致；《天上飞仙》中，他们却被塑造成“额头外鼓，双颊红艳，胡须雪白，长袍飘飘一路翻滚”的“老翁”。额头突出，童颜鹤发，这显然是传说中寿星的特征。仙人形象这样一改，为原本人气十足的《群仙会海图》陡然增添了不少民间道教画的色彩。

《画》中的叙述者“我”既是画家，又是评论人。在对《天上飞仙》的画面进行了一番描绘后，“我”这样评说：

这幅画的“视点”难道不是异乎寻常的高？高上九霄！此画并非为凡夫俗子的祈祷救赎而作；它既不是升天图，也不是神迹图。这里只有脱去了人形蛹衣的仙人。一幅飞仙图。你们的目光那般自如地漫步云霄；岂不是借了画家的神笔，你们才能看到这巍峨的山峦，高耸的峰巅？这里只有云中之路仙鹤为驾。不必寻找来回过往的痕迹：这里没有出发，只有飘然的降落。不

¹⁶ 谢阁兰，《画》第一手稿，卷一。

是凡骨肉身！而是天地之精神，悠然之长生。这些神仙貌似老翁的地方只有髯髯的胡须和粉红的葫芦脑瓜；他们有千把个，甚至更多。

这段文字泄露出评论者“我”的西方文化背景，不然又如何会把中国土生土长的道教神仙图与西方基督教传统的“神迹图”作比？毋庸讳言，谢阁兰化身为作品中的“我”的时候，也把自己的宗教思考带入了作品中。“视点”一词在这里一箭双雕：一方面它是绘画用语，指中国画采取的俯瞰视角，与西方画的平行视角不同；另一方面，“视点（point de vue）”在法语里亦有“观点”之意，暗指画中不仅有仙山福海、异鸟神人，更有高远的精神“视点”——生命的救赎。上文说过，谢氏对道教的兴趣，原本是出于对基督教的叛逆。他在1915年3月15日给克洛岱尔的信中称自己会用到道教，“至少在画面上，或者用于比较”；而《天上飞仙》无疑就是一幅暗含比较的画面。“此画并非为凡夫俗子的祈祷救赎而作；它既不是升天图，也不是神迹图。”在谢氏眼里道教和佛教一样，不求外在神明赐予恩典，而是从自我超越中寻求救赎。同时道教之贵生乐生，又与佛教的无欲无求形成鲜明对比。神仙之轻盈自在，表现的正是基督教传统中沉重的救赎观的反面：“这里没有出发，只有飘然的降落不是凡骨肉身！而是天地之精神，悠然之长生。”

既然《天上飞仙》暗含人生救赎的思考，必然涉及到对永恒的追问。“天地之精神，悠然之长生”正是道教对永恒问题的回答。从这个角度来看，谢阁兰将仙人个个赋予寿星的形象并非没有缘由，因为寿星正是长生的象征：“这些老翁，我们猜得到他们暗含的意思：生生不已之快活。他们是长生大帝的年迈之子”。接下来的文字，表现的也是中国民间信仰里时间与生命的关系：

你们知道，随着时间的增长，体内之“精”会不断聚积，体内之“神”会多得溢将出来：老钟的精气自诩胜过小树；老树的精气在枯枝后头放光；老兽的精气诡异得几乎有如智叟；老叟的精气知道如何慢慢积攒岁月——如同有人积攒铜钱——，它能钻入别的魂魄与身体，冲上九霄，来到这翩然轮舞的群仙中翻飞。好好看着，这可是永生的神奇法力。

时间与永恒，这是以道教为首的中国本土信仰与基督教信仰之间的一道重要分水岭。对于后者来说，永恒只能在时间之外实现；前者却不放弃世界，相反追求时空内与宇宙的共生。谢阁兰在对此津津乐道之余，也一语点破道教成仙的天机：

道之所往，气之所趋。这里画的是精气，是神仙，是长生不死的生命。

谢阁兰对道教的了解主要来自于当时一位久居中国的传教士戴遂良（Léon Wieger）的著作。1911年，河间府献县天主教印书房出版了戴遂良神父的《道教》第一卷¹⁷，内有道藏通检，是最早一步研究道藏的索引体专著。在该书的序言中，戴氏详细介绍了道教的理论基础¹⁸、历史发展以及修炼方法。这是法国汉学史上第一次对道教的系统介绍。1913年，戴氏又出版了《道教》第二卷，又

¹⁷ 戴遂良（Léon Wieger），《道教》第一卷，即《道教：总书目》（Taoïsme. Bibliographie générale），河间府献县，天主教印书房，1911。

¹⁸ 戴遂良在该序言中推测道教源于印度教，并多处将“道”与印度教的“梵天”混为一谈。参见《道教》第一卷，同上，第9-10页。这种混淆必然会影响到谢阁兰对“道”的理解。

名《道教理论体系始祖》，收录了《道德经》、《南华经》、《列子》三部经典¹⁹。《天上飞仙》的初稿成就于1911年底，其中清楚地注有“戴遂良，道藏”字样，可见该文的创作得益于对戴氏著作的研读。

戴氏在《道教》第一卷序言中不仅阐明了道、气、仙之间的关系，还介绍了道教两种主要的修炼方法：“外丹”与“内丹”。前者的修炼主要靠炉鼎与火候；后者则以身体为鼎，以精气神为火，在丹田炼成由精气“内胎”。²⁰戴氏提道，内胎可以离开身体，如蝉脱壳，神游方外，亦被称为“婴儿”。故而我们在《天上飞仙》读到这样一句：“这些老翁会变成婴儿，这些婴儿会变成老翁。万物归一；二亦非为二。”

关于得道成仙的修炼法，实际上《画》中还有其他两处涉及。一是“帝王图”中的《秦朝的皇陵》一文。秦始皇的时代，虽然道教教派还没有正式产生神仙方术却早已盛行。谢阁兰笔下的秦始皇帝四处寻求长生不老药：

天底下无处不是他的疆土，无人不是他的臣民。他甚至声称能够降服死亡，并且下令从他的炉里炼出金丹不死药，长生不老酒。为了寻得仙方，他派出浩浩荡荡的队伍浮海东渡。这不，方士们要来的三千童男、三千童女正漂往海上蓬莱……（你们不会看到他们的归途。）

这里，他等得不耐烦了。因为仙丹还不能享用，有人为他制成万灵汁；此药更为神奇，乃汞与日月精华之合成——服后能脱胎换骨，从此可分身有术，灵气运转，阴阳交通而大道成矣。

皇上俯允接过杯子；他这就喝了下去……

秦始皇想方设法求不死，到头来却竹篮打水一场空。有趣的是，谢阁兰尽管在戴遂良神父的《历史文献》中读到秦始皇是在巡幸途中得病猝死的²¹，却偏偏在《秦朝的皇陵》中给他安排了一个中毒身亡的结局。文中紧接着上面引文的一句“……我们现在站在灵棺前”。一个省略号，断开生前身后，连接前因后果，更包含了无声胜有声的揶揄。

同样的揶揄也放不过“内丹”修炼。“玄幻图”部分中有一幅图，画的是一个正在打坐的人物：“……很可能是位被玄思弄得有些疲倦的修行者，仅此而已。”很快，“元神出窍”的场面出现了：

你们到底看到了什么非同寻常的东西？这是一个人，或者说这曾经是一个人；仅此而已。——然而，他并不是唯一的人。画的右上角，最靠上的地方，另一个人正在朝无限飞奔，另一个人正在一缕上旋的烟雾上翻飞——你们瞧仔细——烟是从那个疲倦的人的脑盖上旋出来的。这不过是个象征，仅此而已。

这“正在朝无限飞奔”的“另一个人”正是修行者炼成的“内胎”。这段文字描写的是内胎出离肉体的情境。当然“出窍”并非道教独有；佛教也有类

¹⁹ 戴遂良，《道教》第二卷，即《道教：道教理论体系始祖》（Taoïsme. Les Pères du système taoïste, Lao-tzeu, Leu-tseu, Tchong-tzeu），河间府献县，天主教印书房，1913。

²⁰ 戴遂良，《道教》第一卷，同上，第12-14页。

²¹ 戴遂良，《历史文献》（Textes historiques），河间府献县，天主教印刷房，1903-1905，卷一，第274-275页。

似的修行。但无论哪宗哪派，作者的嘲弄都化为一声长笑，从一只癞蛤蟆口中吐出：

可是你们眼中的恐惧到底从何而来？——啊！是**这东西**，就在这位正在打坐的人物的左肩上；**这东西**躲在阴影的深处默不作声；这个眼睛鼓得比额头还要突出的东西，脖子上的皮肤松弛得就象一个老太婆；——我们还能看到它的掌，四个趾头紧紧按住那个智慧多窍，正在逸出灵气的脑盖……还有，从一端到另一端，从那张无唇的大嘴中，一声长笑被有力地勾勒出来……让你们感到害怕的原来是这吗？是这东西？这？

一只癞蛤蟆。一只癞蛤蟆，我对你们说；仅此而已。

一次又一次的“仅此而已”，制造出一次又一次的惊讶。画面的宁静最终被彻底打破，而最后出现的题目——《怪物得意》——更是对修行者的嘲讽。

将《天上飞仙》、《秦朝的皇陵》、《怪物得意》三幅“画”并置，一个矛盾的现象就出现在我们面前：如果说谢阁兰用神仙形象表达道教的贵生乐生与自我超越，甚至以此来批评基督教救赎观对现世的厌弃、对上帝的祈祷，那么他对得道成仙的种种修炼法的冷嘲热讽，又该如何解释？而在1915年3月15日至克洛岱尔的信中被谢氏引为自己信仰知音的道教，又究竟是一个怎么样的道教？

“飞仙”的隐喻：飘忽人生舞，悠悠诗画存

1917年2月，谢阁兰乘坐西伯利亚大铁路从欧洲去中国。途径彼得堡时，逗留了十日，与俄国汉学家阿列谢夫（J. X. Alexeieff）有过兴致盎然的交谈。后者的一部有关晚唐诗人司空图的论文当时刚刚问世。在2月10日给友人拉尔蒂格（Jean Lartigues）的信里，谢阁兰记述了这场交谈，并特别提到阿列谢夫热爱的几位得“道”诗人：陶潜，李白，司空图。谢氏称司空图为“纯粹的道人”（un pur taoïste），并写道：

真正的诗人就是庄子笔下的“真人”，得道而成仙。他是“道-诗人”（tao-poète），餐风饮露，真气盈身。与凡人共处时，“道-诗人”处处与之相左，因为他与众不同，超然“不群”。灵感是道的声音，稀薄难辨……理想的诗是一种不可言的直觉，在默默中丰富，不吐一字，却传深意……²²

这里需要说明的是：法语里的“taoïsme”既可指“道教”，又可指“道家”，没有清楚的分。上述引文中的“Tao”与“taoïste”可以从两种角度理解。事实上，“taoïsme”自从18世纪被传教士在寄往欧洲的书信中提起，在欧洲人的心目中长期以来是以宗教面目呈现的；进入20世纪以后，对老庄的研究越来越多，它的哲学层面反倒渐渐遮掩了宗教层面。若一定要区分两个层面，需要在名字“taoïsme”的后边加上形容词“religieux（宗教的）”或“philosophique（哲学的）”。谢阁兰所处的年代正是法国人对“taoïsme”的关注点发生转折的时期。汉学家裴图奇（Raphaël Pétrucci）于1910年出版的《远东艺术中的自然哲学》²³，戴遂良（Léon Wieger）于1913年出版的《道教》第

²² 谢阁兰，1917年2月10日致拉尔蒂格书，《谢阁兰书信全集》，卷二，第788页。

²³ 裴图奇（Raphaël Pétrucci），《远东艺术中的自然哲学》（*La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*），巴黎，Henri Laurens, 1910。

二卷（含《道德经》、《南华经》、《列子》），加上早先于1842年出版的《道德经》的儒莲（Stanislas Julien）译本，都为法国读者展示了道家与道教哲学思想的一面。但由于19世纪末欧洲宗教比较的思路流行，谢氏本人也被信仰问题困扰，“taoïsme”出现在他笔下的时候，常指的是宗教；老庄思想与民间信仰相缠绕，为谢氏的中国题材创作既提供了玄思，又丰富了想像。

谢阁兰在给拉尔蒂格的信中盛赞与“道”有缘的中国诗人，赞他们的飘逸——“餐风饮露，真气盈身”——赞他们的艺术——“灵感是道的声音”。如此“得道”，如此“成仙”，才是谢氏对道教的欣赏。换言之，谢氏迷恋的与其说是道教信仰本身，毋宁说是受道教影响的艺术家的特殊的生活方式。对他而言，成仙并非是通过修炼获得不死之身，而是达到一种自在轻盈的生命状态。

这种生命状态，正是谢阁兰在给克洛岱尔的信中所表达的至高境界：在世界中追寻美，在作品中表达美。当然，中国诗人对“道”的追求，在谢氏的理想中变成了对“美”的追求。但无论是将“道”还是将“美”作为终极目标，面对世界的态度始终是轻盈和沉醉。正因如此，谢阁兰以为在道教中看到了自己追求的理想境界：“我只是希望能够在闭上眼睛之前，告诉人们我眼中的世界：虚幻而美丽——这又把我带回到道教的想法，带回到他们陶然醉意中看到的世界：一方面，穿透沉重的事物，同时看到它的正反；另一方面，享受不可言传的飘忽不定的表象之美。”

“得道成仙”在谢氏笔下无非是个比喻；《天上飞仙》中乘云驾鹤的仙人亦如是。“飞仙”形象，实则表达了一种理想的人生境界：飞翔与舞蹈。借飞仙之轻盈，谢氏拒绝人生之沉重。因为于他而言，审美人生与醉意观看并非与生俱来的生活态度，而是经过痛苦而作出的选择。克洛岱尔曾对谢阁兰说，唯有天主教能成为人生真正的快乐之源。谢阁兰却在1915年3月15日的信里回答，对他来说，审美信仰才是医治痛苦的良药：

有好几次，我一连走过几个月的空虚。没有情感，没有慰藉，唯有植物性的生命在延续，也在衰竭。于是我在心里掂量神之存在的价值，不管是天主教的上帝还是其他神灵；我也掂量着“牺牲”、“职责”、家庭。凡此种在我看来都毫无价值，毫无作用。正是在这虚无当中——生命仅仅勉强依靠动物的本能维系——对美的爱拯救了我。没有奇迹，没有喷发，只有缓缓的流淌，还给我充盈的生命，赐给我几年的生气，把我带向幸福。我知道它还会回来。又一次，我应该等待拯救。²⁴

对上帝的质疑、对虚无的体验，直至对美的崇拜：这番告白让我们隐隐听到了尼采的声音。将美摆上祭坛取代上帝，这是生命在虚无中为自己开的一帖药方。正如尼采，谢阁兰对生命的热烈颂扬后面透出的是对人生苦痛的直面：既然生命是痛苦的，既然衰亡是必然的，不如在浮云一生中活出精彩。正如尼采所言：“我们应当认识到，存在的一切必须准备着异常痛苦的衰亡，我们被迫正视个体生存的恐怖——但是终究用不着吓瘫，一种形而上的慰藉使我们暂时逃脱世态变迁的纷扰。我们在短促的瞬间真的成为原始生灵本身，感觉到它的不可遏止的生存欲望和生存快乐。”²⁵ 审美人生是瞬间生存的激荡而非生命不止的追求，是今生的沉醉而非来世的幸福。因而扎拉图斯特拉教人们跳的是

²⁴ 谢阁兰，1915年3月15日致克洛岱尔书，同上，第567页。

²⁵ 尼采，《悲剧的诞生——尼采美学文选》，周国平译，生活·读书·新知三联书店，1986年，第71页。

“今天”的舞蹈：“哦，我的灵魂呀，如同我教你说“曾经”和“从前”一样我也教你说“今天”，教你跳超越一切此地、彼地和远处的轮舞。”²⁶

《天上飞仙》中，谢阁兰也邀请读者“冲上九霄，来到这翩然轮舞的群仙中翻飞”。尼采式的酒神精神与道教的逍遥境界被奇妙地糅合在了群舞的“飞仙”形象上。在想像的空间，两种舞蹈的重叠妙不可言；在思想的领域，我们却看到两种不同精神飞翔。这是因为醉人之酒本不同。在道教的陶然里，神人“将磅礴万物以为一”（《庄子·逍遥游》），与宇宙浑然一体。而谢阁兰在将尼采的酒神精神个性化的时候，一再强调的是人对世界的“观看”——“他们面对世界的醉眼所观：一方面，穿透沉重的事物，同时看到它的正反；另一方面，享受不可言传的飘忽不定的表象之美。”（1915年3月15日至克洛岱尔信）；“这醉眼之所见，这明澈之洞观，对某些人来说——诸位可在其中？——足以抵得上整个寰宇乃至神灵存在的理由。”（《画》）。“观看”的姿态则必然包含着审美主体与客体的分离，人与世界的分离。

世界如景，人生如戏：这是谢阁兰对世界的观看。依然是在1915年3月15日的那封信里，谢氏写道：“正如戈吉耶所说，这是一种‘景观说’（*doctrine «spectaculaire»*）；我不会将它发展成思辨理论。”这是在申明一种审美立场而非哲学立场。戈吉耶是19世纪末最早将尼采译成法文的哲学家之一，也是谢阁兰的精神导师。二人有过数次晤面，也有不少书信往来。戈吉耶的所谓“景观”说即把世界当作剧场；自然万象与人生百态在其中不断上演，呈现出虚幻而美丽的景观。人生本是一场悲剧，但倘若我们观看世界如同观看演出，便会从中获致无穷乐趣，将悲剧人生转化成快乐的审美人生；由此，“从理性的角度无法解释的生活，便从它的舞台价值上找到了存在的理由”²⁷。景观说无疑是叔本华的“表象世界”的审美观看与尼采的艺术救赎思想的糅合：如若说世界就是表象，这个“表象世界”却不再如同以往被理性传统和基督教传统否定，相反因其审美价值而得到肯定；人生也从对它的观看中获得了意义。谢阁兰把道教精神描述为“享受不可言传的飘忽不定的表象之美”；“表象”（*apparence*）一词显然不属于没有二元哲学传统的中国思想的范畴，却透露出作者在西方文化背景下的人生焦虑与拯救尝试。事实上，整部散文诗集《画》正是谢阁兰对戈吉耶的“景观”说的实践——《画》所呈现的与其说是一幅幅中国画，毋宁说是生命舞台上的种种幻象；而作者便是开场白中的那位逍遥的画家，在浅醉微醺中观看世界。谢氏还发展了戈吉耶的观点：世界不仅提供了种种景观——尤其是人生百戏——，它更因“多异”（*Divers*）而丰富了色彩；只有看到审美对象与自己的差异，以及不同审美对象之间的差异，观看者才能从世界的丰富多态中体验到深刻的快乐——这便是他在美学论文《异域情调论一种‘多异’美学》（*Essai sur l'exotisme. Une Esthétique du Divers*）²⁸中所阐发的观点，也是《画》的第二部分《朝贡图》的寓意。

我们看到，《天上飞仙》里乘鹤翔舞的仙人，表面充满道教色彩，实则却是尼采精神的表达。但这些仙人还被赋予了鹤发童颜的寿星模样——这就把我们带到“飞仙”隐喻的第二个层次：永生。

²⁶ 尼采，《扎拉图斯特拉如是说》，黄明嘉、娄林译，华东师范大学出版社，2009年，第365页。

²⁷ 戈蒂耶（Jules de Gaultier, 1858-1942），《从康德到尼采》（*De Kant à Nietzsche*），巴黎，Mercure de France, 1900，第296页。同时参见戈蒂耶，《唯心主义的理由》（*Les Raisons de l'Idéalisme*），巴黎，Mercure de France, 1906，第23-24页。

²⁸ 参见拙译，《异域情调论：一种‘多异’美学》，收录在《画》中，上海书店出版社，2010年。

上文我们已经说过，道教追求的永恒在时间之中，基督教追求的永恒在时间之外。从尼采的观点来看，正是由于将救赎的希望设在彼岸与来世，基督教使人的今生今世变得虚无。作为尼采的信徒，谢阁兰在道教的长生理想中无疑看到了对生命价值的充分肯定。但道教内气外丹的苦心修炼，却也只能博得他的一笑。人生一世，俯仰之间，纵然苦短，又何以能抗拒死亡。真正能延长生命的，唯艺术而已。

在1912年出版的诗集《碑》(Stèles)²⁹里，谢阁兰把每首诗都置于一个长方形的框中，将诗变成“碑”，抵抗时光的侵蚀。而1916年出版的散文诗集《画》中，“画”同样成为了生命延续的象征。《天上飞仙》里，作者玩了一个文字游戏。叙述者“我”先是这样介绍该画：“这里画的是精气，是神仙，是长生不死的生命”；而在该文的结尾，“我”又这样说：“哎，诸位可知道，这幅画是出自一位唐代老画家的手笔；就凭这，它也成了精。”第一句话中的“精气”(Esprits)和第二句话中的“精”(esprit)看上去用的是同一个法语词³⁰，但长生不死的载体却不露声色地由“仙”变成了“画”。还有一个细节：《天上飞仙》的原型《群仙会海图》的作者本归于南宋的马麟，而文中“我”却称此画出于一位唐代画家之手，陡然又添了两百年的寿命。

“飞仙”之舞蹈，实是凡人之舞蹈；“飞仙”之不死，实是艺术之不死。“画家”在陶然醉意中走完自己的时间，但他的“画”却在人类的时间中永生。谢阁兰的心目中，艺术家的典范莫过于高更。在《纪念高更》(Hommage à Gauguin)一文里，谢氏指出画家有两种生命：“在高贵而可泣的临终时刻，他留给我们的——不是殉难者的躯壳——是他的作品，一生的作品。”³¹谁能料到，此文发表数月之后，年仅四十一岁的谢阁兰竟也离开了人世。然而他的《画》他的《碑》，他的人生追寻，他的艺术灵魂，却非但没有被时间吞没，反而越来越受到瞩目，在一代代读者的心中延续着生命。

²⁹ 谢阁兰，《碑》，车槿山、秦海鹰译，北京，三联出版社，1993年第1版；上海人民出版社，2009年第2版。

³⁰ 20世纪初时，“道”在法语里通常被译为“Esprit”，借用的是法语中表达“圣灵”的词。该词首字母小写的时候，亦指神话中的“精灵”，以及与肉体相对的“精神”。在《天上飞仙》里，谢阁兰多次使用该词，但每次意思不尽相同。“道之所往，气之所趋。这里画的是精气，是神仙，是长生不死的生命”的原文为：“Les Esprits soufflent et règnent partout où Il veut. Ceci est la Peinture des Esprits, des Génies, des Immortels.”其中“Il”指代的是“道”；前一个“Esprits”为“气”，后一个“Esprits”则为“仙”，可与“Génies”、“Immortels”二词互换。在译文中为了避免重复，又考虑到道教哲学中道、气、仙的相通，故而将该句中的第二个“Esprits”译为“精气”。

³¹ 谢阁兰，《谢阁兰全集》(Œuvres complètes)，卷一，巴黎，Robert Laffont，第373页。该文首次发表于1919年，收录于《高更致蒙弗利德书》(Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfried)，巴黎，Georges Crès，1919。